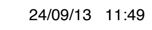
Sommaire










Pour l'explication détaillée du contenu des sept sections, voir le paragraphe IV de l'introduction de Giorgio Agamben, p. 18.

d'une édition historico-critique des textes de Benjamin, quand bien même une telle décision aurait dépassé les limites d'une telle édition» (*GS*, VII, 2, p. 736).

Le présent volume est une tentative d'offrir sinon une telle édition historico-critique (de fait, en traduction, elle n'est tout simplement pas pensable), du moins une édition historico-génétique qui permette, sur la base de l'ensemble de la documentation aujourd'hui accessible, de suivre de manière exceptionnellement riche et articulée la genèse et le développement, dans les différentes phases de sa rédaction, du *work in progress* que constitue en un certain sens la somme du dernier Benjamin. L'occasion a semblé d'autant plus précieuse que Benjamin, à qui il arrive de discuter avec ses amis de manière souvent minutieuse des présupposés théoriques de son travail, semble en revanche avoir tenu à maintenir jalousement le secret sur les processus pour ainsi dire matériels de sa production. C'est pourquoi, on le sait, ils ont ainsi fini par assumer aux yeux de ses amis et des critiques une aura légendaire d'ésotérisme. Or, précisément dans la mesure où il permet de suivre dans toutes ses phases et de manière extrêmement articulée le processus de sa genèse et de son développement, le livre sur Baudelaire fait mentir cette légende et présente au contraire dans son processus même le modèle d'une écriture matérialiste telle que Benjamin l'appelait de ses vœux: une écriture dans laquelle non seulement la théorie illumine les processus de la création, mais où ces derniers jettent à leur tour une nouvelle lumière sur la théorie.



Benjamin distingue dans son travail la phase de la documentation et celle de la construction. Espagne et Werner, qui ont attiré l'attention sur cette distinction ont raison d'observer qu'elle ne doit pas être entendue comme une «division chronologique entre deux phases de travail», mais comme «une distinction systématique entre deux manières de travailler fondamentalement différentes qui, du point de vue chronologique, avancent de manière parallèle[1]». Et de fait, Benjamin possédait parfaitement la distinction proposée par Marx entre «mode de la recherche» (*Forschungsweise*) et «mode de l'exposition» (*Darstellungsweise*). Il la cite expressément dans la section N des *Passagen*:

---

1. M. Espagne, M. Werner, *Vom Passagen-Projekt zum «Baudelaire»*, *op. cit.*, p. 602.



> La recherche doit s'approprier des matériaux dans les détails, elle doit analyser les différentes formes de son développement (*Entwicklungsformen*) et en retracer l'articulation intérieure (*inneres Band*). Ce n'est qu'une fois que ce travail a été mené à bien que le mouvement réel peut être exposé de manière convenable. Si cela marche, si la vie du matériel (*das Leben des Stoffs*) se présente de manière idéalement réfléchie, on peut croire alors qu'on a affaire à une construction *a priori* (*GS*, V, 1, p. 581).

Pour qui entend mener une analyse correcte des processus du travail intellectuel, il convient de bien prendre la mesure de ce passage : loin d'être inerte, le matériel que la recherche rassemble présente quelque chose de vivant, qui contient déjà en soi les formes de son développement ainsi que le principe de son articulation. La tâche de la recherche est de mener à la lumière ces formes et cette articulation, de manière que ce soit la vie elle-même du matériel qui finisse par se présenter comme une construction *a priori*. Quand Benjamin écrit à Gretel Adorno le 9 octobre 1935 qu'il est arrivé dans les derniers temps « à un point décisif dans le réseau progressif de la construction, qui se trouve pour ainsi dire coupé de celui de la documentation[1] », il exprime de la manière la plus imagée qui soit la distinction ainsi que l'interpénétration de la documentation et de la construction, du mode de la recherche et du mode de l'exposition. Il arrive ici pour le rapport entre documentation et construction quelque chose d'analogue à ce que Benjamin avait décrit pour la rencontre entre passé et présent dans « le maintenant de la connaissabilité » (« *Jetzt der Erkennbarkeit* » : un des concepts les plus secrets de Benjamin, qu'il avoue lui-même avoir conçu de manière « totalement ésotérique[2] » et qui devient dans cette perspective parfaitement transparent) :

> La trace historique des images ne dit pas seulement en effet qu'elles appartiennent à une époque déterminée, mais surtout qu'elles n'atteignent leur lisibilité qu'à une époque déterminée. C'est précisément le fait d'atteindre cette « lisibilité » qui détermine un tournant dans leur

---

1. *GB*, VI, 2, p. 170-171.

2. *Ibid.*, p. 171.

> développement intérieur. Chaque présent se trouve déterminé par ces images qui se déploient dans le même temps : chaque *maintenant* (« *Jetzt* ») est le *maintenant* d'une connaissabilité déterminée. Dans ce *maintenant*, la vérité est chargée de temps jusqu'à l'explosion. Il ne s'agit pas de soutenir que le passé jette sa lumière sur le présent ou à l'inverse le présent sur le passé, mais que l'image est ce en quoi ce qui a été s'unit à la vitesse de l'éclair avec le *maintenant* dans une constellation. En d'autres termes : l'image est la dialectique dans l'immobilité (*GS*, V, 1, 577-578).

Jamais comme dans ce cas, l'analyse concrète du processus productif propre à Benjamin n'aura permis d'éclairer les catégories fondamentales de sa théorie de la connaissance : tout comme le moment constructif ne s'impose pas *a posteriori* sur le matériel de la recherche documentaire mais se trouve libéré de son mouvement intime qui se déploie dans ses différentes phases jusqu'à la rédaction finale, de même, loin d'être un moment qu'on ne pourrait situer chronologiquement qu'à l'intérieur du présent, l'actualité (*Jetztzeit*) est cette constellation au sein de laquelle ce qui a été s'unit à la vitesse de l'éclair avec le *maintenant* et où un fait historique déterminé se polarise dans sa pré- et sa post-histoire[1].



III. Un hasard probablement unique dans l'histoire de la littérature historico-philosophique (et en tout cas, certainement unique dans l'œuvre de Benjamin) a voulu que, grâce aux manuscrits parisiens (et en particulier, grâce aux *Listes thématiques* et aux *Feuillets bleus*, respectivement les sections III, 2 et IV, 3, 1 de la présente édition) il soit possible de suivre de près le « mouvement intérieur » à travers lequel la documentation, dans son développement vers la rédaction, est venu croiser le « réseau gradué » de la construction. C'est un peu comme si, en plus de posséder le fichier d'un auteur (dans notre cas, la section *Notes et matériaux* pour le livre sur Paris) et l'œuvre qui en résulte (ou au moins une partie de cette œuvre), nous pouvions, grâce à un prodige d'animation, observer le fichier pendant qu'il se transforme et s'ordonne vers la rédaction en montrant à nu ses lignes de

1. Cf. *infra*, p. 82, (N 7a, 1).



développement interne. Or ce mouvement du matériel n'est pas neutre théoriquement, mais se trouve accompagné (sans qu'il soit possible de décider la mesure dans laquelle ce sont les réflexions théoriques qui mettent en mouvement le fichier, ou, à l'inverse, la vie des matériaux qui sécrète la perle de la théorie) d'une imposante production d'éclats de caractère philosophique ou méthodologique (dont *Zentralpark* est la concrétion la plus importante, et elle se trouve, le fait est symptomatique, constamment interrompue par des observations métatextuelles sur l'ordonnancement et la disposition des textes). La phase que la rhétorique classique situait entre l'*inventio* (nous dirions aujourd'hui la documentation) et l'*elocutio* (qui correspond à l'exposition ou rédaction), qu'elle appelait *dispositio* et que Cicéron définissait comme *rerum inventarum in ordinem distributio*, émerge ainsi au premier plan dans le processus créatif de Benjamin, dans un contraste saisissant avec le privilège que les modernes ont voulu accorder à la rédaction, mais avec des caractéristiques si particulières qu'on a pu parler à raison d'une « disposition dialectico-benjaminienne[1] ».




Cela permet en outre de mettre en perspective ce « montage littéraire » que Benjamin a pu identifier comme la méthode la plus propre de son travail (*GS*, V, 1, p. 574). Il ne s'agit pas tant, comme a pu le penser Adorno, de « ne laisser apparaître les significations qu'à travers un montage choquant (*schokhafte Montage*) des matériaux », ou d'écrire une œuvre qui ne serait « faite tout entière que de citations[2] » : il s'agit, en mettant la *dispositio* au centre du processus de la composition, de permettre aux formes de développement et au lien interne contenus dans les matériaux philologiques, de conduire à la rédaction par la seule force de leur construction. De ce point de vue, comme le suggère Tiedemann, le livre sur Baudelaire permet certainement d'imaginer « l'aspect qu'aurait pu avoir cette rédaction [des *Passagen*], à laquelle Benjamin n'a pu parvenir » (*GS*, V, 2, p. 1073).

De manière plus générale, toute la discussion méthodologique qui a opposé Benjamin à Adorno dans la correspondance qui a suivi la première rédaction du *Baudelaire*

---

1. P. Missac, *Dispositio dialectico-benjaminiana*, *in* H. Wismann (éd.), *Walter Benjamin et Paris*, Paris, Le Cerf, coll. « Passages », 1986, p. 689-706.

2. Th.W. Adorno, *Über Walter Benjamin*, R. Tiedemann (éd.), Francfort-sur-le-Main, 1970, p. 22.

s'éclaire une fois qu'on a bien présente à l'esprit (ce que la présente édition devrait permettre de faire) la méthode de composition de Benjamin ainsi que le concept de construction qui l'anime. À son ami qui lui reproche d'avoir omis la médiation par la théorie et d'être ainsi resté empêtré dans une « exposition étonnée de la pure factualité[1] », Benjamin objecte fermement la nécessité de ce qu'il appelle une « précaution méthodologique » implicite dans la construction :

> Je pense que la spéculation ne prend son vol, et un vol nécessairement audacieux vers une certaine réussite, que si, au lieu de mettre les ailes de cire de l'ésotérique, elle cherche dans la construction seule sa source d'énergie. La construction voulait que la seconde partie du livre soit faite essentiellement d'un matériau philologique. Il s'agit là moins d'une « discipline ascétique » que de dispositions méthodologiques. Au reste, cette partie philologique était la seule à pouvoir être livrée en avance sous forme de texte autonome, ce dont il me fallait tenir compte. Lorsque vous parlez d'une « présentation étonnée de la factualité », vous caractérisez l'attitude philologique dans sa vérité. Il fallait l'insérer dans la construction, non seulement pour les résultats qu'elle donne, mais justement pour ce qu'elle est. […] L'apparence de factualité close sur elle-même, qui s'attache à l'étude philologique et qui envoûte le chercheur, disparaît dans l'exacte mesure où l'on construit l'objet dans la perspective historique. Les lignes de fuite de cette construction confluent à l'intérieur de notre propre expérience historique. L'objet se constitue ainsi comme monade. Dans la monade, tout ce qui, au terme de l'analyse du texte, s'établit dans une rigidité mythique, prend vie[2].



La référence au concept leibnizien de monade doit ici être prise à la lettre. D'une part, le fait que la monade n'ait pas de fenêtre « par laquelle quelque chose pourrait entrer ou sortir » implique que ses transformations « proviennent de son principe interne[3] ». D'autre part, puisque la nature des monades

1. Th. Adorno, W. Benjamin, *Briefwechsel 1928-1940*, H. Lonitz (éd.), Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1994, p. 368. Trad. fr. Philippe Ivernel, Paris, La fabrique, 2002, p. 362 (ci-après *CTA*).
2. *Ibid.*, p. 379-380 (*CTA*, p. 371-372).
3. Leibniz, *Monadologie*, §§ 7 et 11.



est « représentative », chacune d'entre elles représente aussi, avec l'ensemble de l'univers, « le corps qui lui a été attribué en particulier[1] ». Que la pièce philologique de la documentation se présente dans la construction comme monade, cela signifie donc qu'elle n'a pas besoin, pour être interprétée, de l'intervention médiatrice de la théorie ; au contraire, c'est seulement si l'entrelacement de la documentation et de la construction a été mené jusqu'à son terme que l'œuvre peut être « touchée, bouleversée même, par l'interprétation[2] ».

On trouve dans la méthode de Benjamin comme une reprise de la doctrine médiévale selon laquelle la matière contient déjà en elle toutes ses formes et se trouve déjà pleine de formes à l'état « inchoatif » et potentiel : la connaissance revient alors à faire advenir à la lumière (*eductio*) ces formes cachées (*inditae*) dans la matière. Ce qu'Adorno a pu considérer jusqu'à la fin comme une relique a-dialectique se trouve être en réalité une adhésion constructive à cette « forme flottante » (« *forma fluens* » disaient les médiévaux) dans la matière elle-même. Cependant le point de fuite vers lequel converge le devenir constructif de cette forme matière n'est pas, comme pour les théologiens médiévaux, l'intellect divin, mais « notre propre expérience historique ». Une nouvelle fois, et selon le principe méthodique que les thèses sur le concept d'histoire surent extraire du *work in progress* sur Baudelaire, la pensée, qui, à la manière d'un buvard, s'est laissé totalement imprégner par l'encre théologique, n'en laisse pas subsister la moindre goutte[3].

IV. La présente édition essaie de restituer le plus étroitement possible le processus de composition propre au travail de Benjamin en suivant le devenir de l'œuvre dans les différentes phases de son élaboration : de sa protohistoire, pour ainsi dire, à sa posthistoire. L'ensemble de la base textuelle (composée de textes édités et d'inédits) a ainsi été disposé en sept sections :

1. *Protohistoire* (témoignages d'une phase où le livre est encore confondu dans le projet du *Passagenwerk* ; 1935-1937).

---

1. *Ibid.*, § 62.
2. Adorno, Benjamin, *Briefwechsel 1928-1940*, *op. cit.*, p. 381 (trad. cit., p. 372).
3. *GS*, V, 1, p. 588 (N 7a, 7).

2. *De la lecture à la documentation* (la phase que Benjamin désigne comme le « dépouillement de la littérature/ *Durchsicht der Literatur* », qui correspond à l'hiver 1938).

3. *De la documentation à la construction* (la phase que Benjamin décrit comme « préparation du matériau » et « schématisation » – « *Bereitstellung des Materials* » et « *Schematisierung* », menée à terme en mars 1938).

4. *Vers le texte* (comprend des notes métatextuelles, des réflexions critico-philosophiques – « *Zentralpark* » – et une nouvelle organisation du matériau en vue de la rédaction, les *Feuillets bleus* ; chronologiquement cette phase culmine pendant l'été 1938).

5. *Première rédaction partielle* (« Paris du second Empire chez Baudelaire » ainsi que les matériaux qui se rapportent à cette section ; rédaction achevée en septembre 1938).



6. *Nouvelle rédaction partielle* (nouvelle phase de travail, qui retraverse tous les moments de la rédaction précédente, de la réorganisation du matériau à la composition de « Sur quelques thèmes baudelairiens » ; cette phase va de l'hiver 1938-1939 à l'automne 1939).

7. *Au-delà du texte* (fragments qui se réfèrent à la genèse des « Thèses sur le concept d'histoire », conçues comme « armature théorique » pour l'achèvement de la rédaction du *Baudelaire*).

Chaque section est précédée d'une notice qui fournit des informations sur la phase de travail correspondante. À l'intérieur de chaque section, chaque texte est précédé d'un bref avertissement qui indique la référence à la pagination des *GS* (quand il s'agit de textes édités) et fournit en plus des données synthétiques sur les manuscrits et sur la date de composition, mais aussi toute autre information pouvant aider à la lecture.



Les éditeurs de ce volume tiennent à exprimer leur gratitude à R. Tiedemann, envers qui tous ceux qui ont travaillé sur Benjamin ont contracté une dette particulière ; à M. Espagne et à M. Werner qui ont ouvert la voie à l'étude des manuscrits parisiens ; à B. Witte, qui a fourni des conseils généreux, et



Baudelaire

à Mme Callu, directrice du Département des manuscrits de la Bibliothèque nationale de Paris, qui a facilité l'accès aux manuscrits.

Giorgio Agamben





Légendes, sigles, abréviations, mode d'emploi

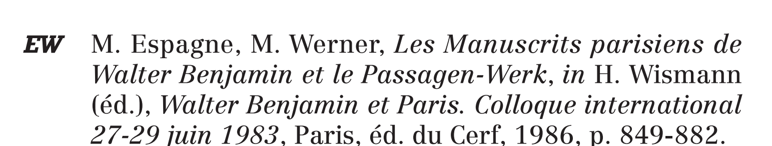
Légende

‹ › insertions des éditeurs des *Gesammelte Schriften* pour les textes publiés et des éditeurs de la présente édition pour les textes inédits.
‹X› mot indéchiffrable.
‹XX› plusieurs mots indéchiffrables.
‹?› lecture incertaine.
{ } mots rayés par Benjamin.



Sigles et abréviations

GS Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften* (*Œuvres complètes*), R. Tiedemann et H. Schweppenhäuser éd., Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1974-1989, 7 vol.
PW Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk* (*Le Livre des passages*). C'est l'organisation réalisée par R. Tiedemann de *GS*, V, 1-2. Comme pour *GS*, les très nombreux fragments de *PW* ont reçu chacun une cote alphanumérique (comme par exemple J 32a, 8 – ou bien C 7, 1). Ces cotes sont reprises dans la présente édition.
AM *Aufzeichnungen und Materialien* (*Notes et matériaux*), in *PW*, p. 79-989.
PSEB *Das Paris des second Empire bei Baudelaire* (*Le Paris du second Empire chez Baudelaire*), in *GS*, 1, 2, p. 511-604.
ÜeM *Über einige Motive bei Baudelaire* (*Sur quelques thèmes baudelairiens*), in *GS*, 1, 2, p. 605-653.
GB Walter Benjamin, *Gesammelte Briefe* (*Lettres complètes*), C. Gödde et H. Lonitz éd., Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1995-2000, 6 vol.


EW M. Espagne, M. Werner, *Les Manuscrits parisiens de Walter Benjamin et le Passagen-Werk*, *in* H. Wismann (éd.), *Walter Benjamin et Paris. Colloque international 27-29 juin 1983*, Paris, éd. du Cerf, 1986, p. 849-882.

Ms BA Manuscrits dans les Benjamin-Archiv.
Ms BN Manuscrits retrouvés à la Bibliothèque nationale, aujourd'hui regroupés avec BA.
Ms BR Manuscrits conservés par Giorgio Agamben.
Les textes BR et une grande partie des BN sont publiés ici pour la première fois.

Dans les notices rédigées par les éditeurs (ici traduites de l'italien) figurent des extraits de la correspondance de Benjamin. Nous avons, le cas échéant, utilisé les traductions disponibles en français : Gretel Adorno/Walter Benjamin, *Correspondance* (trad. Christophe David), Paris, Gallimard, 2007 (ci-après ***CGA***) ; Walter Benjamin, *Correspondance* (trad. Guy Petitdemange), Paris, Aubier Montaigne, 1979 (ci-après ***Co***) ; Benjamin/Gershom Scholem, *Théologie et utopie, correspondance 1933-1940* (trad. Didier Renault et Pierre Rusch), Paris, éd. de l'Éclat, 2010 (ci-après ***CS***) ; *Correspondance Adorno/Benjamin* (trad. Philippe Ivernel), Paris, La Fabrique, 2002, rééd. Gallimard, 2006 (ci-après ***CTA***). Dans les autres cas, ces citations sont traduites de l'allemand par Patrick Charbonneau.

Pour la longue section **III, 2** (*Liste des thèmes*), on trouvera dans la présentation p. 75 la façon de s'orienter dans la lecture.

Les mots en italique suivis d'un astérisque sont en français dans le texte. Pour les mots qui reviennent souvent, l'astérisque n'est présent qu'à la première occurrence.

Les notes d'éditeur / traducteur sont appelées par des chiffres arabes. Celles de Walter Benjamin sont appelées par des chiffres romains.

On ne s'étonnera pas de trouver en plusieurs endroits dans ce livre des fragments semblables et même identiques. Ce sont des matériaux pour lesquels Benjamin n'avait pas choisi entre plusieurs places dans le livre projeté. Nous avons choisi de les faire figurer à chaque place envisagée.

I. Protohistoire






En mai 1935, à la demande de Friedrich Pollock, Benjamin rédigea un «Exposé» pour présenter le projet sur les Pariser Passagen *à l'Institut für Sozialforschung. La cinquième partie, consacrée à Baudelaire, que nous reproduisons ici (I, 1), contient déjà certaines des catégories centrales du travail à venir et peut donc être considérée comme le noyau originel à partir duquel se développera, trois ans plus tard, le livre inachevé.*





Le deuxième texte, sans doute écrit fin 1937 (voir la lettre de Benjamin à Karl Thieme in GB, V, p. 607), se trouve parmi les manuscrits parisiens et il contient une réflexion sur l'aura qui sera reprise, parfois textuellement, dans la version du travail sur Baudelaire.



I, 1
Baudelaire ou les rues de Paris

«Tout pour moi devient allégorie.»
Baudelaire, «Le cygne»

L'esprit de Baudelaire, qui se nourrit de mélancolie, est de nature allégorique. Chez Baudelaire, Paris devient pour la première fois objet de poésie lyrique. Cette poésie n'est pas une poésie de terroir, au contraire, le regard de l'allégoriste qui rencontre la ville est le regard de celui qui s'y retrouve étranger. C'est le regard badin du flâneur dont le mode de vie entoure encore d'une lueur conciliante celui, désespérant, de l'habitant de la grande ville. Le flâneur se tient encore sur le seuil, à la fois de la grande ville et de la classe bourgeoise. Ni l'une ni l'autre ne l'a encore assujetti. Il n'est encore chez lui ni dans l'une, ni dans l'autre. Il cherche refuge dans la foule. Les premières contributions à la physiognomonie de la foule se trouvent chez Engels et Poe. La foule est un voile à travers lequel la ville familière hèle le flâneur sous l'aspect d'une fantasmagorie. Elle y est tantôt paysage, tantôt salon. Tous deux sont ensuite complétés par le grand magasin, qui met la flânerie elle-même au service du chiffre d'affaires. Le grand magasin est le dernier lieu de musarderie pour le flâneur.




Avec le flâneur, l'intelligentsia descend au marché. Pour voir, pense-t-elle, mais déjà, en vérité, pour y trouver un acheteur. À ce stade intermédiaire, où elle a encore des mécènes mais commence déjà à se familiariser avec le marché, elle apparaît sous les traits de la bohème. À l'indétermination de sa position économique correspond l'indétermination de sa fonction politique. Celle-ci trouve son expression la plus flagrante chez les conspirateurs professionnels, qui sans conteste appartiennent à la bohème. Leur champ d'activité initial est l'armée, plus tard ce sera la petite bourgeoisie, occasionnellement le prolétariat. Mais cette couche de la population considère les véritables meneurs de celui-ci comme ses adversaires. Le manifeste communiste vient

mettre un terme à son existence politique. La poésie de Baudelaire tire sa force des protestations pathétiques de cette couche de la population. Baudelaire se range aux côtés des asociaux. C'est uniquement avec une putain qu'il parvient à réaliser une communauté sexuelle.

«Facilis descensus Averno»
Virgile, *L'Énéide*

Ce qu'il y a d'unique dans la poésie de Baudelaire, c'est que les images de la femme et de la mort fusionnent en une troisième, celle de Paris. Le Paris de ses poèmes est une ville engloutie, plus subaquatique que souterraine. Les éléments chtoniens de la ville – sa formation topographique, l'ancien lit abandonné de la Seine – y ont sans doute laissé leur empreinte. Mais chez Baudelaire, ce qui est décisif pour «l'idyllisme macabre» de la ville, c'est un substrat social, un substrat moderne. La modernité est un des accents essentiels de sa poésie. Le spleen est cet accent nouveau qui vient fendre en deux l'idéal (*Spleen et Idéal*). Or la modernité, justement, cite toujours l'histoire ancestrale. Ici, cela se fait au travers de l'ambiguïté qui est celle des rapports sociaux et des productions de cette époque. L'ambiguïté est l'apparition, sous forme d'image, de la dialectique, la loi de la dialectique à l'état figé. Cet état figé est utopie, et l'image dialectique est donc image onirique. La marchandise fournit une telle image : comme fétiche. Les passages fournissent une telle image, eux qui sont aussi bien immeuble que rue. La putain fournit une telle image, elle qui est à la fois vendeuse et marchandise.



«Je voyage pour connaître ma géographie.»
Notes d'un fou
(Marcel Réjà, *L'Art chez les fous*, Paris, 1907, p. 131.)

Le dernier poème des *Fleurs du mal* : «Le voyage». «Ô Mort, vieux capitaine, il est temps ! Levons l'ancre !» Le dernier voyage du flâneur : la mort. Sa destination : le Nouveau. «Au fond de l'Inconnu pour trouver du Nouveau !» Le Nouveau recèle une qualité indépendante de la valeur d'usage de l'objet. C'est l'origine de l'apparence, qui est inaliénable pour les images que produit l'inconscient collectif. C'est la

quintessence de la fausse conscience, dont la mode est l'agent infatigable. Cette apparence du Nouveau se reflète, comme un miroir dans un autre, dans l'apparence de la répétition du même. Le produit de cette réflexion est la fantasmagorie de «l'histoire de la civilisation», dans laquelle la bourgeoisie berce sa fausse conscience. L'art, qui commence à douter de sa mission et cesse d'être «inséparable de l'utilité» (Baudelaire), doit faire du Nouveau sa valeur suprême. Le snob devient en matière d'art l'*arbiter novarum rerum*. Il est à l'art ce que le dandy est à la mode. – Si au XVIIe siècle l'allégorie devient le paradigme des images dialectiques, ce rôle est tenu au XIXe siècle par la *nouveauté**. Les journaux viennent épauler les *magasins de nouveautés**. La presse organise le marché des valeurs spirituelles, dont la cote, dans un premier temps, est à la hausse. Les non-conformistes se rebellent contre le fait que l'art soit livré aux lois du marché. Ils se regroupent sous la bannière de «*l'art pour l'art*». Ce mot d'ordre donne naissance à la conception de l'œuvre d'art totale, qui tente de soustraire l'art à l'influence des progrès techniques. La solennité avec laquelle l'œuvre d'art totale se célèbre est l'équivalent des distractions qui transfigurent la marchandise. Dans les deux cas, on fait abstraction de l'existence sociale de l'homme. Baudelaire succombe à la fascination de Wagner.



*Ms BA (*GS*, V, 1, p. 54-56).*

* Les mots en italique suivis d'un astérisque sont en français dans le texte. Pour les termes qui reviennent fréquemment, l'astérisque n'indique que les premières occurrences.






baudelaire7.indd 28
24/09/13 11:49



I, 2
Qu’est-ce que l’aura ?

Trois feuillets de 18,5×11 cm détachés d’un bloc publicitaire. Chaque feuillet porte, en haut à gauche, le symbole de l’eau minérale San Pellegrino. Benjamin s’est peut-être procuré ce bloc lors de son séjour à San Remo pendant l’été 1937. Sur la marge supérieure du premier feuillet, Benjamin a noté : « Regard dans le dos / rencontre des regards / lever les yeux, répondre à un regard ». La réflexion sur l’aura contenue dans ce texte sera reprise, y compris textuellement pour partie, dans le travail sur Baudelaire.

L’expérience qu’on a de l’aura s’explique par le report, sur la relation entre la nature et l’homme, d’une forme de réaction courante dans la société. Celui qui est regardé ou se croit regardé {lève les yeux} répond par un regard. Faire l’expérience d’un phénomène ou d’un être, c’est se rendre compte de sa faculté de jeter un regard {de répondre à un regard}. Cette faculté est pleinement poétique. Un homme, un animal ou un être inanimé vient-il à lever les yeux sous notre regard, il nous entraîne tout d’abord vers le lointain ; son regard rêve, *nous* attire dans son rêve. L’aura est l’apparition d’un lointain, aussi proche qu’il puisse être. Les mots eux-mêmes ont leur aura ; Kraus l’a décrite particulièrement bien : « Plus on regarde un mot, plus il répond en regardant de loin. »



Autant d’aura dans le monde qu’il y a de rêve en lui. Mais l’œil éveillé ne perd pas l’art du regard quand le rêve en lui est éteint. Au contraire, ce n’est qu’alors que le regard devient vraiment pénétrant. Il cesse de ressembler au regard de l’amante qui sous le regard de l’amant lève les yeux ; il commence à ressembler davantage au regard par lequel le méprisé répond au regard du contempteur, l’opprimé au regard de l’oppresseur. De ce regard, tout lointain est effacé ; c’est le regard de celui qui s’est éveillé de tout rêve, aussi bien nocturne que diurne. Une telle disposition du regard peut en certaines circonstances apparaître massivement. Elle surgit lorsque la tension entre les classes a dépassé un certain degré. {Il en résulte alors que pour ceux qui appartiennent à une classe, le regard de ceux qui appartiennent à une classe ennemie reste utile, voire charmant, mais qu’être regardé par la première est ressenti par la dernière comme gênant,



voire nuisible. Ainsi se fait-il qu'on est disposé à contrer promptement le regard de l'ennemi de classe ;} cette disposition est avant tout menaçante de la part de ceux qui sont en majorité. On en arrive à une antinomie. Les conditions dans lesquelles vit la majorité des exploités s'éloignent toujours plus de celles qui sont habituelles pour la minorité des exploiteurs, et même si elles ne sont qu'imaginées. {La contradiction de ces derniers consiste} Plus l'intérêt de ces derniers à contrôler les premiers augmente, plus il aura de mal à être satisfait. Depuis fort longtemps déjà, le prolétariat au travail n'a plus guère l'occasion de voir ceux qui bénéficient de leur travail. Les regards qui attendent ceux-ci, en réponse à leurs regards inquisiteurs, menacent d'être toujours plus hostiles. Dans de telles conditions, la possibilité d'étudier en toute quiétude ceux qui appartiennent aux classes inférieures sans pour sa part être étudié par elles revêt la plus grande importance. Une technique qui rend cela possible, même si elle est utilisée à d'autres fins très diverses, a quelque chose d'incroyablement rassurant. Elle peut à long terme masquer à quel point la situation est devenue dangereuse à l'intérieur de la société humaine. Sans le film, on ressentirait de plein fouet, de façon insupportable, le déclin de l'aura.



Ms BN.




II. De la lecture à la documentation




*La première phase du travail est celle que Benjamin définit comme «le dépouillement de la littérature» (*Durchsicht der Literatur*).*

*«J'en étais bel et bien réduit à la Bibliothèque nationale – écrit-il à Adorno le 17 novembre 1937, en lui annonçant qu'il doit quitter son appartement en raison du bruit continu qui l'empêche de travailler – où j'ai pu avancer plus ou moins le dépouillement de la littérature secondaire sur Baudelaire» (*GB*, V, p. 610 –* CTA*, p. 297). «Dans le "Charles Baudelaire" que j'ai mis en chantier, je ne suis pas encore sorti de la phase de dépouillement de la littérature secondaire» (*ibid.*, p. 612 –* CS*, p. 226). C'est probablement pendant cette phase, au cours du dépouillement, que Benjamin rédige une grande partie des fiches qui constituent la section J des* AM *du livre sur Paris, qui, selon* EW*, ne comptent au début du travail sur Baudelaire que deux feuillets sur un total de 92 (cela explique pourquoi cette section à elle seule constitue près d'un quart du fonds de recherche des* AM*). Mais au cours du travail de documentation, les sections N (Théorie de la connaissance, théorie du progrès), X (Marx), M (Le flâneur), D (L'ennui, éternel retour), S (Peinture,* Jugendstil*, Nouveauté), se développent considérablement (*EW*, p. 628). Lors de cette phase préliminaire, c'est comme si la préparation du* Baudelaire *se manifestait essentiellement comme une expansion (une véritable gestation) du fonds documentaire des* Passagen*, dont le* Baudelaire *ne constitue encore qu'un chapitre.*

Lors de cette phase, la découverte du livre d'Auguste Blanqui, L'Éternité par les astres*, est décisive («Ces dernières semaines – écrit-il à Horkheimer le 6 janvier 1938 –, j'ai eu la chance de faire une trouvaille rare dont l'influence sur mon travail sera déterminante : je suis tombé sur le texte*